

SOBREVIVER A CESÁREA TINAJERO

Raquel Parrine (USP)¹

Resumo: Para Emmanuel Lévinas, a essência do indivíduo está em sua relação com o outro, na forma de uma responsabilidade primordial. Com a morte do outro, o eu experimenta um luto especial, na forma da responsabilidade de sobrevivente. Assim, o romance de Roberto Bolaño *Los detectives salvajes*, ao transformar a estrutura da narrativa policial, devolve a sua leitura a dimensão trágica da morte e da perda, ao colocar em primeiro plano o luto em relação à morte da primeira poeta real-visceralista Cesárea Tinajero. Desta forma, encontra outro conceito de Lévinas, o enigma, que representa a sombra do outro, que sempre está, mas que nunca pode ser recolhida.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; Emmanuel Lévinas; Literatura Policial.

O filósofo lituano Emmanuel Lévinas defendeu uma visão muito particular do ser, especialmente da fenomenologia. Pensando com ele, operamos, de antemão, uma inversão particular, considerando a ética como filosofia primeira. É uma questão de ordem: se a ética vem em primeiro lugar, ela ocupa um espaço que tradicionalmente foi da fenomenologia, assume os desafios desta e se torna uma espécie de ética fenomenológica. Isso se traduz no conceito de *ser* de Lévinas, que não pode ser pensado de uma forma abstrata, mas como um processo. Assim, no lugar de pensar o *esse*, o ser como verbo intransitivo, ecoa o *Dasein* de Heidegger ao imaginar o ser como um processo, que não pode ser isolado do seu meio e não pode deixar de estar afetado por ele.

O *ser* processual de Lévinas assumirá a forma de uma face, que se apresenta a partir de uma relação particular com o Outro. Sua palavra preferida, responsabilidade, é aquilo que emerge no contato com o Outro e é algo que me aspecta como ser. Lévinas afirma: “sou eu na única medida em que sou responsável” (1991: 96).

No princípio, a minha existência não é um dado independente. Ela surge na forma de uma face endereçada a um Outro além de mim. Esse endereçar-se é similar à relação de uma língua com o mundo, ou seja, não pode existir senão pressupondo

¹ Mestranda do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, da FFLCH/USP. E-mail: raquel.santana@usp.br.

um interlocutor. Essa relação tão essencial entre o eu e o Outro existe, para Lévinas, na forma de uma responsabilidade. O meu eu, portanto, “não desponta na sua unicidade senão respondendo por outrem através de uma responsabilidade para a qual não há fuga possível, numa responsabilidade da qual nunca poderei estar quite” (Lévinas 2003: 46).

Essa responsabilidade está também no fato de que a face do Outro é um enigma. Ela se anuncia, mas nunca está lá. Está sempre em outro lugar que não é o meu. Essa ideia, “o segredo da subjetividade” (Lévinas 1991: 73), me parece, tem muita força: o Outro é a face do desconhecido, daquilo que nunca vai ser assimilado por mim e que será sempre diferente de mim, mas por quem serei sempre e eternamente responsável.

Lévinas diz que a primeira palavra é: “Não matarás”. Essa interdição está elaborada de uma forma particular, advinda de sua tradução, em que o imperativo “Não debes matar”, sede lugar ao futuro, “Não matarás”. A diferença está na afirmação da impossibilidade, ou seja, o futuro implica que matar seja impossível. “‘Não matarás’ significa obviamente ‘farás tudo para que o outro viva’” (Lévinas 1984: 32). A diferença entre o eu e o Outro se estabelece desde aí. Lévinas observa que a força do Outro não me interdita em meu poder-dizer, ou poder-fazer, mas no poder-matar – ou seja, extinguir a face do Outro. Essa interdição fundamental aparece simplesmente porque o Outro se dirige a mim (Waldenfels 2005: 70).

Para Heidegger, cujo pensamento sobre o ser influenciará profundamente Lévinas, o *Daisen* não é algo que morre com a morte física. É uma individualidade que se mantém enquanto se possa endereçar a ela. Entretanto, Heidegger e Lévinas não compartilham a mesma versão sobre a morte: para o primeiro, a morte é o fim das possibilidades do ser, o fim último, que não pode ser ultrapassado. Para Lévinas, a morte é a “questão sem resposta, à qual toda a questão pede de empréstimo sua modalidade interrogativa” (2003: 61). Para o filósofo lituano, a morte é a pergunta modelar, é aquilo que encerra todo o obscuro e o mistério. Ela é a origem de todas as perguntas, aquilo que inaugura uma dimensão à qual todas as perguntas não têm resposta. Para o alemão, a morte é o último obstáculo intransponível.

Fica claro que a diferença do conceito de morte entre os dois está fundada na variação da premissa. Para Heidegger, a morte é o destino final, porque ela é a *minha* morte. Para Lévinas, ao contrário, a morte nunca pode ser a *minha* morte, é sempre a morte do Outro e só pode ser vivida por mim como algo alheio a mim. A minha morte não está disponível como *logos*, como fonte de conhecimento². É dessa forma que “estou sempre já incluído na morte do outro, como se fosse chamado a me sacrificar para o outro. Como um substituto insubstituível por ela ou por ele, eu ofereço a ela/ele o presente da morte.” (Wyschograd 2005: 193, minha tradução). A minha morte não pode ser acessada, nem mesmo considerada. Não posso viver, realmente, sabendo da minha morte. Só me é possível conhecer o conceito da morte, da cessação da existência, por meio do Outro.

² Vide prólogo de *Deus, a Morte e o Tempo* (2003).

E é diante do Outro que desponta minha responsabilidade, em forma de uma culpabilidade de sobrevivente. Isso porque

Outrem individua-me na responsabilidade que tenho por ele. A morte de outrem, que morre, afecta-me na minha própria identidade de eu [moi] responsável – identidade não substancial, não simples coerência dos diversos actos de identificação, mas feita de indizível responsabilidade. Tal é a minha afecção pela morte de outrem, a minha relação com sua morte. Ela é, na minha relação, a minha deferência por alguém que não responde mais, já uma culpabilidade – uma culpabilidade de sobrevivente. (Lévinas 2003: 40)

Nesta passagem, fica claro que, para Lévinas, a identidade não tem a ver com uma simultaneidade de atitudes e pensamentos que se encadeariam de maneira coerente e poderiam todos ser reunidos num todo em volta de um nome. O ser já é em si a sua responsabilidade para o Outro – não há lugar para a fenomenologia.

A morte do Outro me afeta na precisa medida em que eu não *sou* no sentido fenomenológico, não há nada em mim que escape dessa responsabilidade, que não *seja* essa responsabilidade. Não sobra nada que não seja afetado, que se esquive da morte do Outro.

Ainda segundo o filósofo lituano, há só uma coisa que me furta da responsabilidade do Outro, o sequestro do eu pelo Outro: a literatura.

Por que Lévinas coloca a literatura nesse lugar tão terrível? É possível dizer que a literatura está acima da ética, que dispensa a ética como a um empregado obsoleto, porque – pensando com Jacques Derrida (1995) – ela pode virtualmente dizer tudo.

Segundo o filósofo francês,

A literatura é uma invenção moderna, inscreve-se em convenções e instituições que, retendo apenas esse traço, asseguram-lhe em princípio o *direito a dizer tudo*. A literatura liga, assim, seu destino a uma determinada não-censura, ao espaço de liberdade democrática (liberdade de imprensa, liberdade de opinião, etc.). Não há democracia sem literatura, não há literatura sem democracia. (grifos do autor) (Derrida 1995: 47)

Para Derrida, portanto, a faculdade de dizer, a princípio, tudo faz que a literatura tenha um pacto pré-determinado com a democracia, uma espécie de simbiose essencial. Esta só é articulada, me parece, a partir de uma aliança ainda mais fundamental, ou talvez duas, a da literatura com a liberdade – bradada, historicamente, por muitos artistas – e da democracia com a liberdade – esta, muito mais discutível. A liberdade, portanto, é pressuposta nesta relação e tanto ela quanto a democracia aparecem, nesta fórmula, com certo otimismo.

Não é impossível afirmar, no entanto, o oposto, que haja literatura sem democracia e democracia sem literatura. Esta já foi vista andando com companhias menos valorosas, pelo menos do ponto de vista de onde estamos, ou seja, da perspectiva democrática. Chamamos de literatura, ainda que seja um conceito

moderno, uma forma específica que já existiu em governos autoritários e advogando valores inescrupulosos. É por isso que Lévinas desconfia dela: “A arte não é (...) comprometida por sua própria virtude de arte. Mas por isso não é o valor supremo da civilização” (2001: 64, minha tradução). Principalmente porque a arte, ou a literatura especificamente, podendo dizer a princípio *tudo*, pode ignorar o chamado do Outro. A arte é uma espécie de evasão ao chamado da responsabilidade em relação ao Outro.

Uma das operações que a literatura, essa instituição de liberdade fundamental, pode fazer é passar pelo limite intransponível da morte. Ela pode cruzá-lo e narrar a morte a partir deste limite e além deste limite. Inclusive, pode experimentar a morte do eu, em primeira pessoa. Temos, aliás, um cânone particularmente familiarizado com um defunto autor.

A literatura pode fazer troça desta que é a pergunta sem resposta, à qual todas as perguntas tomam emprestada sua modalidade interrogativa. Pode respondê-la e pode falar no lugar dela. A morte treme ante a liberdade absoluta da literatura.

A literatura pode prolongar a experiência da morte, num tempo, um íterim que aparece paralelamente à duração do tempo dos vivos. Lévinas chama esse intervalo de entretempo, um espaço ocupado pela literatura, que seria uma “esfera que o ser pode atravessar, mas onde sua alma se imobiliza.” (2001: 62, minha tradução). Chamo atenção ao horror dessa imagem: a esfera em que o ser pode ultrapassar, mas que sua alma se imobiliza – essa é a esfera que a literatura ocupa.

Lévinas cita contos de Edgar Allan Poe como exemplos desse entretempo, em forma de uma aproximação da morte que dura uma eternidade, às vezes caracterizada como o medo de ser enterrado vivo (Lévinas 2001: 62). Isso acontece em contos como “Barril de Amontillado”, de 1846, onde um homem se vinga do amigo emparedando-o em sua adega. Ou “A Queda da Casa de Usher”, de 1839, em que a irmã gêmea de Roderick Usher é descoberta viva dentro de sua tumba. O tema é recorrente na obra de Poe, como também em uma linha de romantismo grotesco que tem os alemães como influência.

Também em certa medida, talvez não tão óbvia, poderíamos pensar nesta chave outros contos do escritor, como “Crimes na Rua Morgue”, por exemplo. Este conto trata do escrutínio de um crime ocorrido nesta rua, em que duas mulheres são assassinadas brutalmente.

Nos contos e romances de detetive, a morte é o elemento ativador da narrativa. O sujeito morre, seu nome permanece, como um fantasma, rondando o enredo. Isso só é possível mediante a dupla articulação própria da narrativa policial, conforme teorizada por Tzvetan Todorov. Para ele, um conto policial tem sua estrutura articulada em dois tempos: o do crime e o do inquérito. O tempo do crime é um pretérito em relação ao tempo da narrativa, e é revelado ao detetive através do inquérito, que coincide com o tempo presente. O objetivo final da narrativa seria recontar o crime no presente, mas no último momento, nos últimos parágrafos do texto (Todorov 1970: 96).

Pensando em Lévinas, podemos dizer que essa dupla articulação, ou seja, a diferença entre o tempo do inquérito e o da narrativa, representa o entretempo. Essa

“esfera em que o ser pode atravessar, mas onde sua alma se imobiliza” representa o que acontece à memória do assassinato e é o que move a narrativa. É neste sentido que afirmo que existe a sobrevida do cadáver através do inquérito. O cadáver, seu nome que ronda a narrativa, é a sombra imobilizada do ser que atravessou a fronteira da morte através da arte.

A literatura policial também é uma espécie de espaço de excelência do tratamento da morte do Outro. Um gênero cujo combustível é feito de sangue – de preferência, *muito sangue*, com requintes de tortura, abuso, terrorismo e violência.

Não é difícil ver o narrador do romance policial, ou o detetive, como uma espécie científica de sádico. Aquele que procura ver a morte do Outro com escrutínio, nos detalhes mais mínimos e repetidamente³. Esse também é um dos motivos secretos do policial. Segundo o escritor argentino Pablo De Santis

Muy a menudo se aprovecha algo que excita la curiosidad morbosa del lector, como la violencia sexual, pero dando al libro un tono de denuncia, que libera el lector de toda la culpa, como quien mira la sangrienta escena de un accidente de autos mientras se convence que así medita sobre educación vial.⁴ (2010)

Não é à toa, me parece, que os detetives da linha analítica clássica normalmente são investigadores por *hobbie*, ou seja, por vocação e divertimento. Se fizermos umas contas, juntando todos os novos livros de suspense, as séries de televisão, os filmes de *serial killer*, as peças de teatro, quantos cadáveres empilharemos em nossas salas todas as semanas?

De fato, a razão de ser da literatura policial – entenda-se policial analítica clássica⁵ – parece passar longe da experiência da morte do Outro como luto ou tragédia. Poe, caracterizando o pensamento analítico, diz que “[O homem] acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponham em jogo seu talento” (2007: 67). Note-se que a “circunstância trivial”, no caso deste conto, é o assassinato brutal de duas mulheres.

Sobre este assunto, Pablo De Santis observa que

El género [policial] no nace con el crimen, sino con la desaparición del crimen, es decir, el borramiento del crimen como hecho moral y aún humano, para que quede sólo como problema intelectual, como desafío gnoseológico.

³ Penso no retrato do narrador sádico feito por Eliane Robert Moraes (2009).

⁴ Muito frequentemente aproveita-se algo que excita a curiosidade mórbida do leitor, como a violência sexual, mas dando ao livro um tom de denúncia, que libera o leitor de toda a culpa, como quem observa uma cena sangrenta de um acidente de carro enquanto se convence de que dessa forma medita sobre a educação no trânsito. (Minha tradução)

⁵ O que exclui, por exemplo, os romances policiais duros, como os de Raymond Chandler, e parte dos contemporâneos.

Mientras el asesino trata de hacer desaparecer sus huellas, el escritor de novelas policíacas trata de borrar al crimen en cuanto tal.⁶ (2010)

O assunto do policial, assim, só parece ser o cadáver que mancha o tapete da biblioteca. Entretanto, seu real propósito poderá estar mais ligado à mancha do tapete. Para os escritores do analítico, isto é considerado até uma espécie de regra, como o faz Borges, que chama isso de “pudor da morte”:

Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsinor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.⁷ (2001: 38)

De fato, o gênero parece estar orientado muito mais para uma demonstração de virtuosismo do raciocínio do detetive⁸, do que para a solução do crime e a aplicação da justiça, por exemplo.

O alibi da literatura policial é a justiça, o sentido único da narrativa é a aplicação da lei. Esse traço é tão forte que às vezes perdemos os movimentos que fazem que o detetive garanta que é a *sua* lei que será aplicada. Perdemos a ideia de que existe uma mente vigorosa a modelar todos os contornos da ação, porque ela sempre parece, aos nossos olhos, virtuosa. A vontade do detetive se confunde com os meandros da lei, é ainda mais justa do que a lei.

Um exemplo interessante é o célebre desfecho do romance de Agatha Christie, *Assassinato no Expresso Oriente*: todos os suspeitos estão de fato envolvidos no assassinato investigado. Entretanto, o morto havia sido, anteriormente, um assassino, fazendo do crime em questão uma ação de vingança. O detetive, Hercule Poirot, resolve ignorar o inquérito e, ele mesmo, absolver os envolvidos. Dispensa-se, peremptoriamente, a necessidade de um julgamento nos moldes do direito penal. O detetive, assim, é a personificação da lei para o bem ou para o mal. É a lei e também a sanção, enfim, todas as instâncias envolvidas na condenação do assassino.

Gostaria de voltar a Lévinas e dispor da ideia de “culpabilidade de sobrevivente”, a condição daqueles que sobrevivem à morte de outrem, que é a única morte que posso experimentar. Lembremos o impacto que a morte do Outro tem, segundo o filósofo.

⁶ O gênero [policial] não nasce com o crime, mas com o desaparecimento do crime, ou seja, o apagamento do crime como um fato moral e mesmo humano, para que fique só como problema intelectual, como desafio gnoseológico. Enquanto o assassino trata de fazer desaparecer seus vestígios, o escritor de romances policiais trata de apagar o crime como tal. (Minha tradução)

⁷ Homero pôde transmitir que uma espada decepou a mão de Hypsinor e que a mão ensanguentada caiu por terra e que a morte cor de sangue e o severo destino se apoderaram de seus olhos; mas essas pompas da morte não cabem na narração policial, cujas musas glaciais são a higiene, a falácia e a ordem. (Minha tradução).

⁸ Essa ideia está no ensaio de Peter Thoms (2002).

Dessa forma, podemos dizer que a culpabilidade de sobrevivente se dá no policial no processo de reconstituição do crime, em torno do nome próprio do cadáver, ou seja, no movimento de falar em nome daquele que não está mais lá, reivindicando justiça. Mas essa condição também está solapada, subordinada, marginalizada, por um ego e um orgulho, na forma do raciocínio do detetive. Este gesto representa a exaltação de um certo modelo de intelectual, que no século XIX queria se opor a uma perspectiva obscurantista.

No universo recente do policial, entretanto, uma perspectiva que poderíamos chamar de neo-obscurantista, na forma de um terror humanista, ressurge para se vingar e acerta suas contas com o detetive astuto. Depois da humanização hollywoodiana do detetive nos anos 30, com o policial duro, o personagem começa a exibir sinais de fraqueza e ensaiar alguns erros. Em algumas obras, ele parece quase indefeso, inútil, balbuciante. O acaso começa a ser um componente importante para o seu sucesso, não mais uma mente que pode incorporar todos os conhecimentos humanos. Não que ele tenha deixado de ser excêntrico e genial, de modo geral, mas o seu aspecto humano ganha nova forma. Crimes começam a ficar sem solução, ou vencem o poder da lei, por exemplo. Há um espaço maior para o indecifrável.

É nesta chave em que leio o título de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

Se o policial analítico clássico queria chamar atenção para o seu detetive, acima da lei e dos homens, para quem um mistério poderia ser desvendado a partir da menor evidência, Bolaño nos coloca frente ao que de antemão é um paradoxo, detetives selvagens.

Numa tentativa de ler este romance como policial, o defunto seria a primeira poeta real visceralista, Cesárea Tinajero. Mas ela, contrariando a lógica da dupla articulação do policial, morre no fim do livro, e não no começo. E o miolo do livro, na verdade, apresenta o que acontece *depois* da sua morte.

Assim, se a inversão do policial clássico é contar o que aconteceu antes do começo da narrativa, ou seja, remontar os eventos da morte de alguém, no presente; *Detectives* faz dessa inversão uma experimentação estética. O livro tem três partes: a primeira e a última são um diário de um dos poetas e a parte do meio é um apanhado de testemunhos, tomados depois do fim do diário. Sabemos que Cesárea morreu. Alguém nos conta, desde o futuro, em um dos testemunhos da segunda parte. Mas sua morte só é narrada no final, em tempo presente.

A dupla articulação de *Detectives*, ainda que culmine na narração da morte, como um policial clássico faria, coloca no centro da narrativa a vida após a morte de Cesárea, ou seja, coloca em primeiro plano a narrativa desde a *culpabilidade de sobrevivente*, desde a perspectiva da tragédia e do luto.

Mas se, na segunda parte do romance, tentarmos ler os testemunhos como rastros, pistas de um mistério, ou seja, como leitores de policial, isso seria uma empresa frustrada. As pistas abundam, mas não nos ajudam a recontar uma segunda história, a organizar um relato como os dândis hermeneutas da primeira fase do policial. A leitura é irregular e não se deixa domar por um só vetor interpretativo. Há uma matéria crua, selvagem na fala desses personagens que não evoca nenhuma

argumentação, não facilita uma tese. É resistente à interpretação, sob pena de um didatismo reducionista.

A seu modo, um livro policial clássico termina com a resolução do crime, o fim do inquérito. Traz a organização de todas as pistas e os rastros confusos a que o leitor foi exposto durante a narrativa reunidos em uma solução triunfal. Retomando as provas acumuladas durante a narrativa, a solução do crime nos obriga a lembrar todo o livro, em uma leitura retrospectiva dos passos do detetive. Com a solução em mãos, o leitor pode repassar todos os episódios do romance com uma nova luz, a solução do mistério, e a consequente resolução de todas as dúvidas, que o bom policial terá oferecido em grandes doses.

Se é verdade que em *Detectives*, ao contrário, o motor da leitura retrospectiva não é a solução do mistério, mas o próprio assassinato, somos obrigados a repassar mentalmente pelas pistas, dadas na segunda parte, agora realmente como pistas, como o inquérito. Algo muda radicalmente a leitura do livro, e isso é a morte de Cesárea. Essa nova leitura, diferente da do policial, é movida pelo horizonte da tragédia, não só por causa do luto por Cesárea, mas pelo que sua morte representa para os demais: o fim da utopia de uma geração. Leva-nos a ver a segunda parte, o futuro, com o horizonte da morte de Cesárea, enchendo a narrativa de uma profunda decepção.

É produtivo pensar que Bolaño coloca a morte de Cesárea no exato momento em que, no policial, se daria não só a solução do enigma, mas também a reviravolta clássica. Aí vemos em cena a surpresa lúdica, a reinstalação da ordem, a dissolução das questões, o cumprimento da lei serem substituídos pela tragédia da morte, o luto, a decepção. Vemos a sombra imobilizada que atravessou a morte, neste caso, a morte do Outro. Do tom aparentemente exitoso do policial, ao completo desengano.

Esse momento é familiar ao leitor de Bolaño. Talvez seja um dos temas recorrentes de sua obra, a sensação de falência do projeto estético de uma juventude. Esse desalento aparece no episódio do duelo de Arturo Belano com o crítico literário, em *Los detectives salvajes*. Mas também está em outros lugares em sua obra, como no sonho de Auxilio Lacouture em *Amuleto*: uma multidão de jovens, meio fantasmas, caminhando em direção ao abismo, cantando uma música impronunciável, uma massa imbricada em uma ideia comum, unida pela generosidade, pela simpatia e pela morte. As últimas palavras do imenso monólogo de Auxilio são:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. // Y ese canto es nuestro amuleto.⁹ (Bolaño 1999: 138)

⁹ E mesmo que o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heróicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que além de tudo falava do valor e dos espelhos, do desejo e do prazer. // E este canto é o nosso amuleto. (Minha tradução)

A imagem é muito forte. Uma massa de jovens caminhando para a morte, cantando uma música que fala de guerra e prazer. Auxilio é uma personagem que aparece pela primeira vez em *Detectives*. *Amuleto* pode ser considerado um *spin-off* do romance original, trazendo à tona novos e antigos personagens, pelo ponto de vista de Auxilio, a mulher que ficou trancada no banheiro feminino da UNAM durante a invasão dos militares. De fato, *Detectives* é o vórtice de onde saem muitas de suas outras obras, que têm em comum um traço autobiográfico (ou talvez auto-fictício) centrado na figura de Arturo Belano.

Esse conjunto de textos estão reunidos por um certo tom, que domina também a segunda parte de *Detectives*, misturando exaltação e melancolia: o luto pela geração que foi jovem durante o estouro das ditaduras militares latino-americanas, um elogio do fracasso desses ideais – e em certa medida, de uma concepção da literatura que poderia salvá-los. Em seu emocionante discurso ao receber o prêmio Rómulo Gallegos, Bolaño afirma

...en gran parte todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada (...). Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.¹⁰
(Bolaño 2006:37-38)

¹⁰ ...em grande parte, tudo o que escrevi é uma carta de amor, ou de despedida, para minha própria geração, os que nasceram na década de cinquenta e que escolhemos em um momento dado o exercício da milícia, neste caso seria mais correto dizer militância, e entregamos o pouco que tínhamos, o muito que tínhamos, que era nossa juventude, a uma causa que achávamos que era a mais generosa das causas do mundo e que de certa forma era, mas na verdade não era. Demais está dizer que lutamos bravamente, mas tivemos chefes corruptos, líderes covardes, um aparato de propaganda que era pior que um leprosário, lutados por partidos que, se tivessem vencido, nos mandariam de imediato a um campo de trabalhos forçados, lutamos e colocamos toda nossa generosidade em um ideal que fazia mais de cinquenta anos que estava morto, e alguns de nós sabiam, e como não saberíamos se tínhamos lido Trótski, ou éramos trotskistas, mas o fizemos mesmo assim, porque fomos estúpidos e generosos, como são os jovens, que entregam tudo e não pedem nada em troca, e agora desses jovens já não resta nada (...). Toda a América Latina está semeada com os ossos desses jovens esquecidos. (Minha tradução)

Mas esse luto também é impossível de ser lido em sua totalidade, uma vez que a experiência de leitura de *Detectives* não nos permite juntar os fios e sintetizar essa vivência. A organização do romance não indica um caminho lógico e nem termina em uma chave de ouro totalizadora. Há muito material entre os testemunhos dos personagens e uma dimensão claramente deixada num lado escuro da narração: não temos a voz dos protagonistas, Arturo Belano e Ulises Lima. Ouvimos seus sucessos pelas vozes desiguais de seus colegas e conhecidos. Às vezes, aparecem nas histórias dos outros como figurantes longínquos, o administrador do *camping*, o mendigo. Estão no pano de fundo das histórias e, mesmo assim, são os personagens principais do livro.

Talvez essa resistência ao testemunho, à libertação da voz em primeira pessoa, possa ser pensada paralelamente à impossibilidade de assimilação do Outro, apontada por Lévinas. Falamos sobre a minha face que se apresenta como um chamado do Outro. Mas e a face do Outro, como ela se apresenta para mim? Como ela pode estar presente no meu *ser*?

De fato, ela não está. A face do Outro está sempre encoberta pelo mistério. Eu me endereço a ela sem saber onde ela está ou o que ela é. Está sempre no espaço onde eu não estou, qualquer que ele seja. O outro está presente em sua ausência, é o enigma. Não um tipo de enigma à espera de sua decifração, mas um fenômeno no limiar entre o visível e o invisível (Waldenfels 2005: 78).

É como se Bolaño mimetizasse essa impossibilidade, ao tornar invisível certas coisas. A canção dos jovens existe, mas não podemos ouvi-la. Sabemos que Ulises Lima e Arturo Belano viajaram o mundo todo, mas não sabemos o que aconteceu. Não temos acesso a todo o enredo, à obra dos personagens escritores e, especialmente, à voz do Outro¹¹. Ela está sempre lá, presente na sua ausência. Essas obras falam sobre o enigma, anunciam uma dimensão indecifrável da narrativa.

Poderíamos pensar, inicialmente, que a literatura policial é o contrário disso. É aquela que fará questão de não deixar nada sobrar na sua explicação totalizadora, que não deixa nenhum mistério sem sua correspondente decifração. Entretanto, isso faz parte da ilusão resolutiva do desfecho do policial. Se acreditarmos no detetive e em sua narrativa, seremos vítimas de seus ardis, porque a única legitimidade que ele tem é a sua autoridade. Não teremos atualizado o narrador nas novas teorias da literatura e não teremos desconfiado dessa sua autoridade.

A verdade que o detetive tenta ocultar é que não há explicação que dê conta de um mistério, há sempre algo no segredo que sobrevive à explicação. Não temos as versões das outras personagens e não podemos reproduzir as circunstâncias do crime. Tudo o que temos é a narrativa do detetive, as opções e a seleção que o detetive fez. Ele é todos os elementos envolvidos na narrativa, todos os atores. Não há nada que chegue a nós sem passar por ele.

¹¹ Não temos acesso, inclusive, às obras dos personagens que são autores. Elas são mencionadas, mas nem mesmo da obra *Cesárea* temos um excerto sequer. A obra é embargada porque ela também é uma forma de voz.

Assim, o que Bolaño faz é construir suas histórias partindo deste enigma, pisando nas ruínas da representação. Assume o escuro e o indecifrável como estratégia narrativa, deixando bem claro ao leitor que há algo que ele nunca vai saber. E isso não acontece em setores marginais da narrativa, em histórias paralelas, mas no enredo principal. Quem está sob a escuridão são os protagonistas.

Em um ensaio de 1965 chamado “Enigma y Fenómeno”, Lévinas caracteriza a filosofia, vista como compreensão do ser, ontologia ou fenomenologia, como um discurso racional ancorado no presente e na presença. Seria um suporte racional no qual a experiência poderia ser inscrita de forma a fazer sentido, na medida em que o presente ordena o passado. Assim, a impossibilidade de se retratar uma experiência poderia vir não da essência finita dela, mas da estrutura do pensamento que deve dar conta dela (Lévinas 2004). A estrutura deste pensamento consiste em trazer para o familiar aquilo que está, em muitos sentidos, invisível.

Lévinas vê uma fissura neste pensamento orientado ao presente, algo a que ele se refere como rastro: “la huella de un más allá que trae un tiempo diferente de aquel donde los desdobramientos del presente refluyen hacia aquel presente a través de la memoria y la esperanza”¹² (Lévinas 2004). Lévinas pergunta-se se algo poderia negar a ordem da contemporaneidade e ainda assim significar. Tudo dependeria, segundo ele, de um discurso orientado para a desordem, que trasladaria a compreensão do ser do centro do pensamento filosófico. O ensaio gira em torno, portanto, de como se poderia dar essa desordem.

Como tratar de um passado irreversível, que nunca pode se manifestar novamente, se repetir? É preciso que haja um indício daquilo que não pode ser recuperado – diferentemente da memória, que faz o passado voltar.

Sería necesaria una indicación acusando la retirada de lo indicado, en lugar de una referencia que lo reúna. Tal es la huella por su vacío y desolación. Desolación que no está hecha de evocaciones, sino de olvidos, de olvidos que estarían haciéndose, que estarían apartando el pasado, de olvidos sorprendidos antes que este “olvidamiento” se vuelque en vínculo y anude de nuevo aquel pasado absoluto al presente, volviéndose evocador. ¿Pero cuál es esta huella original, esta desolación primordial? La desnudez del rostro haciendo frente, expresándose: ella interrumpe el orden.¹³ (Lévinas 2004)

O rastro, portanto, aquilo que é avesso à atividade de familiarização da ordem, do conhecimento fenomenológico, é a face do Outro diante de mim, aquilo que acusa

¹² o rastro de um além que traz um tempo diferente daquele onde os desdobramentos do presente refluem para aquele presente através da memória e da esperança. (Minha tradução)

¹³ Seria necessária uma indicação acusando a retirada do indicado, no lugar de uma referência que o reúna. Tal é o rastro por seu vazio e desolação. Desolação que não é feita de evocações, mas de esquecimentos, de esquecimentos que se estariam fazendo, que estariam apartando o passado, de esquecimentos surpreendidos antes que este “esquecimento” transforme-se em vínculo e amarre de novo aquele passado absoluto ao presente, virando evocador. Mas qual é este rastro original, esta desolação primordial? A nudez do rosto fazendo frente, se expressando: ela interrompe a ordem. (Minha tradução)

todas as omissões que são feitas e que serão feitas. A manifestação do Outro mostra a dimensão daquilo que nunca poderá ser contemplado, porque é externo e irrepitível, como o passado.

Segundo Lévinas, esse Outro que aparece como rastro não é uma presença. Ele se manifesta sem se manifestar, meu reconhecimento dele não vem de uma revelação, mas antes de um ocultamento. Assim, o filósofo o caracteriza como oposto ao fenômeno, que é a aparição totalizadora e infinita do deus. O oposto ao fenômeno é o enigma, a forma característica de manifestação do Outro.

El enigma, intervención de un sentido que desordena el fenómeno, pero totalmente dispuesto a retirarse como un extranjero indeseable, a menos que se preste oído hacia esos pasos que se alejan, es la transcendencia misma, la proximidad del Otro en tanto que Otro.¹⁴ (Lévinas 2004)

Daí o caráter fugidio, discreto do enigma e o motivo de ele não poder acabar completamente com a ordem. Ele só a desestabiliza, porque não está disposto a revelar-se – ele não pode ser revelação, mas o rastro, o vestígio daquilo que não está sendo contemplado, uma oração que começa com “senão”.

O enigma é estranho ao conhecimento, porque é velho demais para o jogo do conhecimento. Ele é avesso ao jogo da contemporaneidade da fenomenologia platônica, porque, segundo Lévinas, ele impõe uma versão totalmente outra do tempo. “Ese movimiento extra-vagante de sobrepasamiento del ser o de transcendencia hacia una inmemorial ancianidad, nosotros lo llamamos idea del infinito”¹⁵ (Lévinas 2004).

De uma forma geral, em suma, Lévinas aponta um rastro no conhecimento que foge de seu jogo de assimilação – indica uma dimensão indecifrável de que a filosofia não pode dar conta. Essa dimensão é o Outro, que representa todas as omissões e o passado irrepitível. Conforme procuramos mostrar, o Outro está como dimensão desestruturante da ordem representada pelo conhecimento filosófico, mas ainda assim não se revela em sua plenitude – é o enigma. O enigma é mais antigo que o conhecimento e nos arrasta para fora da contemporaneidade exigida pelo pensamento racional, na direção de um passado primordial que é chamado de ideia de infinito.

A proposta é que as particularidades que observamos em *Los detectives salvajes* – o foco narrativo particular, o ocultamento das vozes dos protagonistas, a morte velada de Cesárea Tinajero – sejam uma forma especial de tratar o problema do enigma, de falar em nome de algo que não pode ser reconstituído. Arturo Belano e Ulises Lima passam pelo romance nesta forma de enigma, preparados para dar lugar, para abster-se a todo o momento de dizer “eu” – e, ao mesmo tempo, a obra é

¹⁴ O enigma, intervenção de um sentido que desordena o fenômeno, mas totalmente disposto a se retirar como um estrangeiro indesejável, a menos que se dê ouvidos aos passos que se afastam, é a transcendência mesma, a proximidade do Outro como Outro. (Minha tradução)

¹⁵ Esse movimento extra-vagante de sobrepassagem do ser ou de transcendência a uma antiguidade inmemorial, nós o chamamos de ideia do infinito. (Minha tradução)

assinada por Roberto Bolaño, a quem parte da história se remete. É uma autobiografia, ou auto-ficção, narrada em terceira pessoa. Pode-se, portanto, narrar a partir do “ele”, da eleidade, segundo Lévinas, assumir o discurso do Outro e sempre abster-se. Ao contrário de uma autobiografia, em que o eu deve sempre ser protagonista, na história de Arturo Belano e Ulises Lima – ou Roberto Bolaño e Mario Santiago – o primeiro plano está na voz do Outro, fazendo que as omissões, os esquecimentos, as lacunas, sejam sempre evidentes.

Na literatura policial, a questão do enigma é central. Mesmo que o enigma do policial não corresponda exatamente ao enigma de Lévinas, há similaridades interessantes na aproximação das duas problemáticas.

Em primeiro lugar, a questão do tempo. A dupla articulação entre crime e inquérito pode ser considerada uma forma singular do gênero de lidar com a irreproduzibilidade do passado, o crime. Na impossibilidade de reencenar as circunstâncias particulares do evento do assassinato, o detetive organiza uma narrativa baseada nas pistas, nos vestígios deste evento. Assim, de certa forma, o policial é sempre a narrativa da anacronia, do rastro da morte e de suas consequências. É uma história sobre um evento que interdita a passagem normal do tempo, que congela o presente, em sua referência constante ao passado, ao crime, a algo que não se deixa ir até que o mistério seja revelado.

Esta narrativa em geral está profundamente arraigada numa perspectiva totalizadora capaz de convencer os leitores de que estão diante da única solução satisfatória do enigma. O propósito do detetive, portanto, é trazer para o familiar as particularidades de um crime de forma que ele possa ser compreendido completamente por qualquer um, para que ele possa ser interpretado na forma da lei e para que as categorias normalmente associadas a ele – criminoso, testemunha, cúmplice, vítima – sejam satisfatoriamente preenchidas.

Entretanto, o enigma persiste, porque o detetive não pode responder por tudo. A dinâmica de luz e sombra do policial – em que o foco narrativo sempre está na luz – esconde o fato de que há em seu horizonte algo insondável, inassimilável, obscuro, diante de que a única resposta possível do detetive é o discurso da lei. Sua única forma de intervenção é condenar à prisão. Mas a captura do assassino não garante que todas as perguntas tenham respostas e que o enigma do assassinato seja dissolvido. Há algo no horizonte do crime, na morte encomendada de uma pessoa, que suplanta aquilo que o detetive pode dizer sobre ela. Existe algo que não pode ser testemunhado, ou explicado, decifrado, narrado...

Podemos chamá-lo de enigma – e este é um dos grandes temas da literatura policial: a dimensão que existe e permanece indecifrável na narrativa e que corresponde aos motivos mais escusos do indivíduo, da humanidade e da leitura. Corresponde também ao Outro, ao passado e à matéria que existe além da ficção, da ordem da filosofia, da qual não temos nada além de vestígios.

Mesmo que se narrasse a história em diferentes perspectivas e que o enredo ganhasse em complexidade, questionando-se – o que de fato acontece nos policiais modernos – o enigma sobreviveria, porque há algo na ficção, na literatura, que simplesmente não pode dar conta da experiência. Em parte porque ela é um artifício,

uma seleção arbitrária de um começo e um fim que marcariam o que chamamos de obra. Em parte, porque, como afirma Lévinas, a questão do Outro é mais antiga do que a formulação de questões, ela é anciã à história e à arte.

Em certa medida, a experiência mesma da leitura está inscrita aí, quando ela funciona como via de acesso ao Outro. Mas esse Outro nunca está lá, mesmo que seja um testemunho, porque o que temos é a ordem e não as omissões que marcam a presença/ausência do enigma.

Segundo Juan Carlos Moraga

Bolaño escribe sobre poetas que investigan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte, así como Piglia ve en el detective la variante popular del intelectual, hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno, Bolaño plantea al poeta como detective de una realidad descarnada, bastión último de la reconstrucción del sentido, a costas de un destino siempre cifrado por la tragedia (quizás por que si bien el destino en si no es trágico si lo es el de la poesía o de quienes la ejercen como un oficio penitente).¹⁶ (Moraga 2012)

Resta dizer que, para Piglia, o detetive também é o símbolo do crítico literário, mas um detetive que busca um segredo que talvez nem exista (Piglia 2006: 15). Será que o nosso ofício, então, também compõe um destino trágico? Será que podemos dizer que exercemos a poesia como ofício penitente? – os críticos literários de Bolaño parecem dizer que não. Cabe ainda perguntar-nos, portanto, sobre a dimensão ética da nossa própria visão do enigma.

LIVING AFTER CESÁREA TINAJERO

Abstract: According to Emmanuel Lévinas, the essence of the subject lies in his relationship with the Other, in the form of an ancestral responsibility, which remains even after death. Thus, as the Other dies, the Self experiences a special kind of mourning, a responsibility of the survivor. On this perspective, Roberto Bolaño's novel *Los detectives salvajes*, as it modifies the structure of crime fiction narratives, brings back the tragedy to the story, when it recounts in the foreground the death of the poet Cesárea Tinajero. Thereof, it develops another concept of Levinas', the enigma, a word very familiar to crime fiction: the enigma is the trace of the other, who is always there but never shows himself.

Keywords: Roberto Bolaño; Emmanuel Lévinas; Detective Fiction.

¹⁶ Bolaño escreve sobre poetas que pesquisam o reverso das coisas e transformam a experiência em obra de arte, assim como Piglia vê no detetive a variante popular do intelectual, homem que busca conexões e uma teoria que explique o entorno, Bolaño estabelece o poeta como detetive de uma realidade descarnada, bastião último da reconstrução do sentido, às custas de um destino sempre cifrado pela tragédia (talvez porque, se o destino não é trágico, o é o da poesia e daqueles que a exercem como ofício penitente). (Minha tradução)

REFERÊNCIAS

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Leyes de la narración policial. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2001, pp.36-39.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995.

LÉVINAS, Emmanuel. *Deus, a morte e o tempo*. Coimbra: Almedina, 2003.

_____. Enigma y fenómeno. Tradução: Manuela Valdivia G. Disponível em: <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valdivia_m/html/index-frames.html/> Acesso em: 13 fev 2011.

_____. *Ética e infinito*. Madri: Visor, 1991.

_____. *La realidad y su sombra*. Madri: Editorial Trotta, 2001.

_____. *Transcendência e Inteligibilidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1984.

MORAGA, Juan Carlos. Nuestros modelos de espanto: Roberto Bolaño y la novela criminal. Disponível em: <<http://letras.s5.com/rb020908.html>>. Acesso em: 22 fev 2012.

MORAES, Eliane Robert. Um vasto prazer, quieto e profundo. In: *Estudos Avançados*, volume 23, número 65, 2009, pp. 271-288.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007.

SANTIS, Pablo De. El crimen como enigma de la razón. Disponível em: <http://www.clarin.com/notas/2010/04/24_-021186615.htm/>. Acesso em: 02 mai 2010.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 93-104.

THOMS, Peter. Poe's Dupin and the power of detection. In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 133-174.

WALDENFELS, Benhard. Lévinas and the face of the other. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp 63-81.

WYSCHOGRAD, Edith. Language and alterity in the thought of Lévinas. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 188-205.

ARTIGO RECEBIDO EM 26/02/2012 E APROVADO EM 08/03/2012.